

A MAGYAR SZÍNJÁTÉK HONI ÉS EURÓPAI GYÖKEREI

TANULMÁNYOK KILIÁN ISTVÁN TISZTELETÉRE



DE MISKOLC UNIVERSITY OF MISKOLC МИШКОЛЬЦСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ MISKOLCI EGYETEM MISKOLCI EGYETE
KOLC МИШКОЛЬЦСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ UNIVERSITAT MISKOLC L' UNIVERSITÉ DE MISKOLC МИШКОЛЬЦСКИЙ У
EM МИШКОЛЬЦСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ L'UNIVERSITÉ DE MISKOLC UNIVERSITY OF MISKOLC UNIVERSITAT MISKOLC
ИЙ УНИВЕРСИТЕТ MISKOLCI EGYETEM МИШКОЛЬЦСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ L'UNIVERSITÉ DE MISKOLC UNIVERSITY OF
MISKOLC L' UNIVERSITÉ DE MISKOLC MISKOLCI EGYETEM UNIVERSITY OF MISKOLC МИШКОЛЬЦСКИЙ УНИВЕР
OLC МИШКОЛЬЦСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ МИШКОЛЬЦСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ MISKOLCI EGYETEM MISKOLCI EGYETEM U

A SOPRONI JEZSUITA DÍSZLETTERVGYŰJTEMÉNY

A barokk színházi előadások szcenikai előkészítésének és megvalósításának legfontosabb kellékei az összefoglalóan díszletterveknek nevezett különféle képi ábrázolások voltak. E rendkívül kiterjedt és változatos forrásanyag egyik közös sajátossága, hogy a tervek – mint Richard Alewyn megállapította – a mai szemlélőnek némának és dermedtnak tűnnek, mivel nem őrzik a színpadi szó hangzását és az egykori tér hangulatát. Egy adott díszlettervegyüttes kutatásánál további nehézséget jelent, hogy a színpadi látványt nem csupán ebből a – többnyire töredékesen fennmaradt – képanyagból komponálták, hanem mindig **egész játékokat** terveztek, s ez a teljesség ma gyakorlatilag rekonstruálhatatlan.¹

A „soproni jezsuita díszlettervek” néven ismert gyűjtemény hiteles lenyomatát adja a 17-18. századi közép-európai színházi kultúrának – annak ellenére, hogy közel száz éven át nem sikerült meghatározni a lapok eredetét, forrásait és ikonográfiáját, s az összeállítás az irodalom-, a színház- és a művészettörténet számára egyaránt kiaknázatlan maradt. A színezett, lavírozott tollrajzokból és rézmetszetekből álló, első pillantásra meglehetősen heterogénnek tűnő együttest valamikor 1710 után és 1728 előtt rendezték össze és kötötték egybe. A 66 főlíó terjedelmű gyűjtemény Staud Géza 1980-as jegyzéke szerint 94 kézi rajzból és 12 rézmetszetből, azaz összesen 106 lapból, Szilágyi András újabb megállapítása szerint „mintegy 110 lap”-ból állt.² A rajzok szétválasztása önálló egységekre és ezek elhatárolása ma nem kis nehézséget okoz, mivel a 18. század eleji felragasztáskor és összekötéskor egy lapra esetenként több kép került, s a gyűjtemény ma már nem mindig tükrözi a lapok eredeti méretét sem. A bekötött díszlettervegyüttest ugyanis az 1960-as évek közepén a restaurálás során ismét szétbontották, s a lapok egy részét a bemutathatóság érdekében szétvágták, illetőleg összeragasztották (pl. 16r). A lapokon változó számú rajz található, ezeket a kutatás esetenként külön (pl. 45r), máskor viszont egy egységként (pl. 46r) kezelte.

Kutatástörténet

A díszlettervekre id. Storno Ferenc figyelt fel először, amikor 1890-ben egy soproni zsidárústól (Trödler) megvásárolta azokat. Storno gyűjteménybeli bejegyzései arról tanúskodnak, hogy törekedett a lapok témájának meghatározására és datálására, felhívta a figyelmet az 1728-as soproni jezsuita tulajdonosi bejegyzésre, továbbá arra, hogy a rajzokon többször feltűnik az osztrák címerpajzs ábrázolása.³ A gyűjtemény első

¹ Alewyn 1985, 64-65; vö. Jakob Bidermann, *Cenodoxus*. Abdruck nach den „Ludi theatrales” (1666) mit den Lesarten der Kelheimer und Pollinger Handschrift. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen, 1963; Schilling 1979, 141-146.

² Staud 1980, 188-189, 286-303; Szilágyi 1989a, 95.

³ „Gekauft von (durch) Franz Storno senior um 5 Gulden in Ödenburg bei einem Trödler in Sopron. Ödenburg 1890. Die Zeichnungen sind meistens um 1710 herum und wurden 1728 bei

tudományos igényű meghatározási kísérlete Csatkai Endre nevéhez kötődik, aki 1936-ban a soproni jezsuita iskoladráma emlékeiként vette számba a lapokat.⁴

A díszlettervek az 1960-as évek közepén az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet tulajdonába kerültek. Staud Géza, aki eddig legtöbbször foglalkozott a sorozattal, Csatkai alapján egyrészt elfogadta a feltételezést, hogy a lapok Sopronban jezsuita közegben keletkeztek. Másrészt úgy vélte, hogy „[...] a vázlatokat folyamatosan ragasztották az albumba”. Staud utalt arra a konvencionális jelrendszerre amely Európaszerte alapul szolgált a hasonló együtteseknek, mégsem kételkedett a lapok soproni jezsuita közegben való keletkezésében. Az 1965 körül szétbontott együttest a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának restaurátor műtermében a kor színvonalának megfelelően restaurálták, s Staud Géza irányításával rögzítették a lapok egykori sorrendjét. Ezt a rendet – több-kevesebb pontossággal – ma egyedül Staud kézíratos akadémiai doktori értekezésének *A jezsuita díszlettervek gyűjteménye* című, IV. függeléke őrzi, mivel a lapok időközben összekeveredtek, az eredeti sorrend felbomlott és néhány lap lappang.

Staud 1980-ban két részre bontva elemezte a gyűjteményt: először a színpadot mutatta be a díszletek tükrében, majd a jelmezeket tárgyalta. Szétválasztotta az ún. reális szereplők és a szimbolikus személyek jelmezeit, s az utóbbiakat megpróbálta azonosítani Franciscus Lang *Dissertatio de actione scenica* című munkája segítségével. Megállapítása szerint – mellyel messzmenően egyetértünk – a lapok „[...] különböző időpontban készültek és természetesen nem egy kéztől származnak. Minőségben is eltérnek egymástól, de nagyobb részük gyakorlott kéz munkája”. A datáláshoz az 1728-as soproni jezsuita katalógizálást, a „Das Jahr” feliratú jelmez (44r) övén az 1710-es évszámot, valamint Eszterházy Pál 1676-os, a soproni jezsuita diákok irodalmi előmenetelét támogató alapítványát vette figyelembe, s így a gyűjtemény keletkezését 1676 és 1728 közé tette.⁵

Staud Géza után Szilágyi András foglalkozott néhány kidolgozottabb, érdekesebb ikonográfiát tükröző lappal. 1989-ben megjelent dolgozatában az attribúció kérdéskörét részletesen nem taglalva megjegyezte, hogy „[...] a rajzok legalább három, esetleg négy, többé-kevésbé egyidőben tevékenykedő mester keze nyomát, személyes stílusjegyeit viselik magukon”, s szerinte a mesterek az osztrák, délnémet jezsuita rendházak szolgálatában tevékenykedő laikus testvérek között kereshetők. Ugyanekkor a díszlettervek „soproni” jelzőjét idézőjelbe tette, s így – az indoklást mellőzve – kimondatlanul is megkérdőjelezte a forrásegyüttes soproni eredetét. Szilágyi vizsgálatai

den Ödenburger Jesuiten Patres catalogisirt. Es komt auch einigemal das Österreichische Binden-Schild vor.” *Jezsuita díszlettervek*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, jelzet nélkül, 1r.; Storno meghatározási kísérlete például: „zu dieser Skize. wur[de] das Cecilia Medela Denkmäl und Türme und Mauer von Rom wendet” 22r. – A lapokra a továbbiakban a gyűjtemény eredeti, helyenként Staud Géza alapján általam rekonstruált foliószámozásával hivatkozom. Ha egy lapon több rajz szerepel, szükség esetén az adott ábrázolást is megnevezem.

⁴ Csatkai 1936, 265-270.

⁵ Staud 1980, 183-212, 286-303; Staud 1977, 277-298; Staud 1975, 89-105.

elsősorban az általa tárgyalt lapok tárgyának és műfajának meghatározására, illetve ikonográfiai párhuzamaira irányultak, s a gyűjtemény egészét nem érintették.⁶

Így a kutatás továbbra is adós maradt a díszlettervek módszeres feldolgozásával, s késett a soproni jezsuita színpadra vonatkozó források alaposabb feltárása – annak ellenére, hogy már Staud megállapította: a „[...] díszleteket leszámítva a soproni színpad technikai felszerelésére vonatkozóan semmiféle tájékoztató adatunk nincs”. A díszlettervek következetes összekapcsolása Sopronnal azt eredményezte, hogy – Staud kronológiája szerint – 1676-1710 között a város jezsuita színpadán elképzelhetőnek látszott a rajzokon jól felismerhető, kulisszás, háttérfüggönyös perspektivikus színpad két, a korban legmodernebbnek számító típusának – az Aleotti-Torelli-Burnacini-Pozzo-féle centrálperspektivikus és a 17-18. század fordulóján még ritkán használt, majd a 18. század elején a Galli-Bibiena család által meghonosított diagonális színpadtérnek – a megléte. Mindebből az a következtetés született, hogy Sopronban rendelkezésre állt az ezekhez a színpadtípusokhoz tartozó technikai felszerelés, a színpaddal kapcsolatot tartó díszletfestő műhely és egy, a bécsi jezsuita színpadokhoz mérhető játéktér.⁷

Az elmúlt évtizedekben több olyan forráskiadás és feldolgozás készült, amely a díszlettervekkel együtt mutatja be a jelentősebb 17-18. századi európai színpadképkészítők és -tervezők munkásságát. A közép-európai színháztörténeti kutatásoknak ezt a vonulatát elsősorban Giacomo Torelli, Giovanni Burnacini és fia, Lodovico Ottavio Burnacini, továbbá a Galli-Bibiena család tagjainak és Johann Oswald Harmsnak a színpadtervei, az ezek nyomán készült metszetek, színpadi, színpadtechnikai újítások, a nevükhöz kötődő új, dinamikus, ünnepi játékszítés és mindezeknek az európai hatástörténete foglalkoztatja. Annak ellenére, hogy a felsorolt mesterek scenikai teljesítménye teljes egészében még kiadatlan, már kirajzolódnak azok az elterjedéssel és tematikus sajátosságok, amelyek révén megoldásaik mintákká váltak, miközben egymásra is hatottak. Így például Johann Oswald Harms több száz darabból álló díszlettervei (egy részük ma a braunschweigi Herzog Anton Ulrich Museumban) éppúgy színeztettek és lavírozottak, mint a soproni lapok. Jóllehet a Harms-vázlatok ízlése részben eltér a 17. századi olasz-francia színpadképkészítők munkáitól, mégis lemérhető rajtuk a Lodovico Ottavio Burnacini-dekorációk hatása.⁸

A tudományos feldolgozások közül példaszerűnek tekinthető és a vizsgált gyűjtemény szempontjából sem egészen jelentéktelen Franz Hadamovsky összegzése a Galli-Bibiena család bécsi tevékenységéről, amely több mint száz színpadi vonatkozású rajzot is közöl, továbbá Alexandra Glanz monográfiája Alessandro Galli-Bibiena mannheimi tevékenységéről. Ez utóbbit ugyancsak kiegészítik a színpadi dekorációk és építészeti rajzok sorozatai.⁹ Az itt meghatározásra váró együttessel közel egykorú külföldi források és a szakirodalom alapján a fennmaradt európai díszlettervek fő jellegzetességei a következőkben összegezhetők. 1. A darabokhoz rendszerint nem

⁶ Szilágyi 1989a, 96-97, 106.; ld. még, Szilágyi 1993, 125-136; Szilágyi 1989b, 165-176.

⁷ Staud 1980, 183-199.

⁸ Így például: Bjurström 1961; Biach-Schiffmann 1931; Solf 1975; Hadamovsky 1962; Hilmera 1964; Richter 1963; Wolff 1957.

⁹ Hadamovsky 1962; Glanz 1991.

csupán néhány lap, hanem vázlatok sorozata készült, s ezek a lapok részben vagy egészben, gyakran némileg összekeveredve, együtt maradtak fenn. Így például Lodovico Ottavio Burnacini akvarell terveit és rajzait Bécsben sorozatonként tartják nyilván.¹⁰ 2. A vázlatok egy része viszonylag könnyen értelmezhető, több azonban a feliratok ellenére is értelmezhetetlen. 3. A tervek száma sokszorosa a felhasznált megoldásokénak. 4. A rajzok egy része gyorsan papírra vetett, első ötletet őriz. A kidolgozott, színezett tervek nagyobb része a gyakorlati felhasználás igényével készült. 5. A megvalósított tervek sikeres darabjai – elsősorban a rézmetszeteken való terjesztés révén – a 17-18. századi európai szcenika típusterveivé váltak. A metszetek a vázlatrajzokhoz hasonlóan sorozatban készültek. Így például a grazi Tobias Lobeck Lodovico Ottavio Burnacini rajzai nyomán 40 lapot metszett rézbe.¹¹

A Sopronban megőrzött együttes vizsgálatakor ezen általános érvényű megfigyeléseken túl abból indultam ki, hogy a rajzok eredetileg funkcionális egységet alkottak a drámaszövegekkel. A lapok eredetileg olyan kép-szöveg-zene együttesekhez, ún. multimédiális rendszerekhez tartoztak, amelyektől a színpadi megjelenítés után a szöveg elszakadt.¹² Ez az a körülmény, amely a lapokat kiemelte az elsődleges funkcióból, s elindította az anonimizálódás útján. Feltételezhető, hogy ezt követően egy olyan újabb, másodlagos funkcióba kerültek, amely a barokk színházi kultúra körén belül továbbra is összetartotta őket. Erre utal, hogy a gyűjtemény ma egy valamikori nagyobb összeállítás töredékének, egy szcenikai „ötlettár”-nak a benyomását kelti, melyben keverednek egymással a díszlettervek különféle típusai. Ha a korabeli iskolai színjátszás tartalmi sajátosságait figyelembe véve vizsgáljuk a lapokat, négy fő csoportot különíthetünk el: 1. egy adott történet előadásához többé-kevésbé szorosan kötődő egyedi és típustervek, 2. az ún. keretjelenetekhez illeszkedő díszletek, komplex színpadképek, 3. többnyire allegorikus szerepek jelmeztervei, 4. különböző célra készült rézmetszetek. Amikor a 18. század végén a barokk iskolai színjátszás hanyatlásával ez a másodlagos funkció is megszűnt, az együttes színháztörténeti emlékké, forrássá vált.

Ez a mintegy 300 éves folyamat azt eredményezte, hogy a lapok a tudományos kutatás enigmáivá váltak. Értelmezésükhöz először arra a kérdésre kell választ keresni, hogy mennyiben lehet keletkezésükben is a magyarországi színháztörténet részének tekinteni a lapokat. A díszletterv-együttes a korabeli párhuzamok alapján közép-európai forrásvidéket sejtet, ezért érdemes azt a 17. század végére Európa-szerte elterjedt, közismert szcenikai motívumok gyűjteményeként kezelni. Erre int többek között az, hogy nem jelentett különösebb nehézséget előképeket és párhuzamokat találni a lapokhoz. A forrás együttes megközelítésekor fontos szempontnak látszott az is, hogy a képtartalmak alapvetően jezsuita elgondolást tükröznek, s utalnak a 17. századi jezsuita drámaelméleti elképzelések nyomán rögzült színházi repertoár főbb típusdarabjaira. Így például felfedezhető bennük Alessandro Donati és Jacob Masen drámaelméletének gyakorlati megvalósítása, s többek között összhangban állnak Jakob Bidermann, Jakob Balde és Niccolo Avancini drámáival.

¹⁰ Hadamowsky 1930.

¹¹ Allgemeines Lexikon, XXIII, 301; vö. még Löwenfelder 1955; Warburg 1995.

¹² Bauer 1994; vö. Enzinger 1918/19; Kurt 1960; Kramer 1961.

További kiindulópontként egy Esterházy Pál soproni és nagyszombati jezsuita diákszínpad mecénatúráját bemutató, 1993-ban megjelent tanulmánynak a soproni színpadra vonatkozó megállapítása szolgált.¹³ Eszerint a 18. század első harmadában Sopronban a jezsuita épületegyüttes még nem állt készen, s a jezsuiták csak a század első harmadának végén gondolhattak állandó színpad megvalósítására. A források azt tanúsítják, hogy a 17. század utolsó évtizedében az országban csupán Nagyszombatban feltételezhetünk díszesebb, állandó, távolról a bécsi jezsuitákéihoz hasonlító színpadi tereket és kosztümtárat. Semmi nem utal azonban a díszlettervek esetleges nagyszombati vonatkozására.

Mindezek alapján kiinduló hipotéziseim a következők: 1. Az együttes keletkezését nem szabad a történeti Magyarországhoz kötni. 2. Elvetendő a feltételezés, hogy a lapok egyenként, egymás után kerültek be az albumba. Sokkal valószínűbb, hogy a rajzokat a jobb megőrzés érdekében ragasztották fel, s a bekötéskor körülvágták.¹⁴ 3. A lapokat olyan egységként kezeltem, amely 1728-ban bekötött állapotban lehetett.¹⁵ 4. Staud Géza említett jegyzéke és az egyes lapok korabeli fóliószámozása segítségével helyreállítottam a forrás szétbontás előtti állapotát. Ez elősegítette az üres oldalak, a csak szöveget tartalmazó lapok és az ábrázolások közös forráskorpuszként történő kezelését. 5. Az osztrák címerpajzs és a császári korona (39r, 42r, 45r) többszöri feltűnése alapján feltételeztem, hogy a díszlettervek egy része olyan előadáshoz készült, melyben szerepet kapott az uralkodóház dicsőítése. Ezek a motívumok felhívják a figyelmet a díszlettervek lehetséges kapcsolatára a „ludi caesarei” előadásokkal.¹⁶ 6. Az ún. „jezsuita díszletterv” fogalmat kitágítottam, s nem határoltam el a császári udvari színpadtól, mivel az eszmei kötődésen túl a kutatás ismételten rámutatott a színpadtechnikai összefüggésekre a jezsuita iskolai és az udvari színpad között.¹⁷

Szerkezet, ikonográfia

A gyűjtemény rendezőelvének megtalálásához a rajzok minősége és stílusa nem ad semmiféle támpontot. A közel azonos technikával készült lapok ugyanis nem határozhatók meg egyszerűen a technikai színvonal alapján, mivel a kidolgozottság mértéke jelentősen különböző. Szembetűnő, hogy néha két, ugyanazt a jelenetet – így például a keresztre feszített Krisztus triumfusát – azonos kompozícióval ábrázoló lap (11r, 14r) kidolgozottságának foka mennyire eltérő. A lapok jelentős része gyakorlott kezekre vall, ezek elkülönítése azonban a kutatás jelenlegi állapotában nem lehetséges. Az eltérő kidolgozottság mellett az elkülönítést nehezíti az is, hogy az első pillantásra

¹³ Knapp–Tüskés 1993, 24–25.; vö. Harich 1959, 5–11.

¹⁴ Ez utóbbira utalnak például a félig levágott szövegrészek – 4r, 46v.

¹⁵ Ezt tükrözi a jezsuita tulajdonosi bejegyzés: „Collegij S. I. Soproniensis Catalogo Inscriptus Anno 1728.” – 2r.

¹⁶ Ezek a jelenetek a prágai jezsuitáknál III. Ferdinánd és felesége tiszteletére 1637-ben bemutatott *Konstantin-játék* óta váltak különösen kedvelté. Vö. Tarot 1980, 35–47.

¹⁷ Valószínű például, hogy Avancini *Pietas victrix*-ének 1659-es bécsi jezsuita színpadra alkalmazásához a tervek Giovanni Burnacinitől, a császári udvar hivatásos díszlettervezőjétől származtak. Brauneck 1993, II. 358–361.

azonos minőségűnek tűnő lapoknál a lehetséges előképek sokasága miatt nehéz eldönteni, melyik, milyen mértékben tükröz valamiféle eredetiséget. A megítélést az is nehezíti, hogy a díszlettervek a 17-18. század fordulóján egy néhány évtizeddel korábban kialakult színpadi világot örökítették meg. Már Staud Géza utalt arra, hogy az egyik lap (34r) Lodovico Ottavio Burnacininek egy, az *Il Pomo d'Oro*hoz készített díszletterve alapján készült: a lavírozott tollrajzon világoskék, barna tónusokkal a híres Pokol szája-jelenet látható a Burnacini-dekoráció nyomán készült Mathias Küsell-féle rézmetszetnek megfelelően. Ez a színpadkép a 17. század végére közkedvelt típustervvé vált, s éppúgy bekerült Johann Oswald Harms tervei közé, mint ahogy még a 18. század végén is felfedezhető például Josef Platzer dekorációi között. Nem szabad szem elől téveszteni azt sem, hogy hasonló megoldás található a Buontalenti-vázlatok között, s a motívum végső soron egy bizarr plasztikára, egy barlang szájára utal, amit 1551-ben Pyrrho Ligorio készített el *L'Orco* címmel.¹⁸

A szerkezeti tagolás felismerését nehezíti az is, hogy a lapok már a bekötés előtt összekeveredhettek. Erre utal, hogy néhány összetartozónak látszó lap egymástól távoli pontokon bukkan fel a gyűjteményben. Így például a 16r lap rajzai a hasonló feliratú, vonalvezetésű és színezésű 46v laphoz, a 32v lap alsó része motívikusan a 36r lap szörny barlangját ábrázoló rajzához kapcsolódnak. Feltűnő az is, ha a motívikusan összetartozó lapok között idegen motívumot hordozó lap található. Így például a Xavéri Szent Ferenc halálát és megdicsőülését ábrázoló laphoz (7v-8r) kapcsolható további ábrázolás nincs a gyűjteményben. Ezek a megfigyelések jelzik azt is, hogy a lapokat nem folyamatosan ragasztották be az albumba. A bekötésre elsősorban azért kerülhetett sor, hogy a lapok ne keveredhessenek tovább. Abban sem fedezhető fel rendszer, hogy melyik lapon hány rajz található. Valószínűnek látszik, hogy ez elsősorban a rajzok eredeti méretétől függött.

A gyűjtemény rendező elvére közvetve utal az üresen maradt lapok rendje. Az első fólióra nem került kép, a 2-15. fólión négy kivételével a képek rektó oldalakra kerültek, a verzók mindig üresek. E négy lap közül hármat nagyobb mérete miatt kötöttek így be, a rajzok ugyanis egy verzó oldalt és a következő lap rektó oldalát töltik ki. Az egyetlen, csak verzó oldalon található kép (9v) tematikusan illeszkedik környezetéhez. Az elrendezésnek ez a ritmusa megszűnik a 15v oldalon, a 16. laptól a rektó és verzó oldalra egyaránt kerültek képek. A gyűjteményben végig érezhető egyfajta törekvés a verzó oldalak üresen hagyására. Ezt a jobb elhelyezési lehetőség, a szem természetes irányulása és a figyelem irányításának szándéka együttesen indokolja.

Ha az üresen maradt lapok elhelyezkedését összevetjük a képek tematikájával, a csak kézi rajzokat tartalmazó 2-52. lapokon három rész különíthető el:

I. 2r-15r: A képek kivétel nélkül vallásos témájúak. Ezt a részt a kép nélküli 15v oldal választja el a II. résztől.

II. 16r-19r: A rajzok mitológikus szereplőket, antik isteneket és istennőket ábrázolnak kelléktárukkal együtt. A rész végén üresen maradt a 19v-20r oldal.

¹⁸ Staud 1980, IV. függelék, 52. sz.; Cesti 1959; Brauneck 1993, I. 5, II. 891; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. Bd. III. Das Theater der Barockzeit*, Salzburg, 1967, Bild 51; Wolff 1957, 362; Blumenthal 1980; Andreose 1987, 26-27.

III. 20v-51r: A képek vegyesen tükröznek vallásos, mitologikus és világi tematikát. Ezt a részt az üresen hagyott 51v-52r oldalak választják el a gyűjtemény utolsó, IV. részétől.

A szerkezeti beosztás további pontosításához áttekintettük a feliratokat és az egymásra utaló képi motívumokat. Az I. részen belül három réteg, az Oltáriszentség, a jezsuita szentek, valamint a Passió és a szenvedés eszközeinek témái különíthetők el. Ez egyben jelzi, hogy az I. rész lapjai nem egyetlen előadáshoz, hanem egy Oltáriszentség-játékhoz, egy jezsuita szent élettörténetét megjelenítő darabhoz és egy, a krisztusi szenvedéstörténet által meghatározott előadáshoz tartozhattak.

A mitologikus elemekből álló II. rész egy egészen rövid darabra utal, amely tematikusan közel áll a III. részhez, s esetleg az előtt mutatták be.

A III. rész egy viszonylag hosszú, összetett cselekményű, a földi házasságot az ún. "szent házassággal", azaz a szerzetesi életideállal szembeállító történetet sejtet. Az itt található lapokat szorosan egymáshoz kapcsolják a visszatérő helyszínek és motívumok.

Ehhez a formai és tartalmi jegyek nyomán kialakított szerkezethez jól illeszkedik az utolsó, IV. rész is, melyben kézi rajzok és rézmetszetek vegyesen találhatók (53r-66r). Ez a rész lényegében megismétli az első 52 lap hármasszerkezetét, így annak tematikus kiegészítéseként kezelhető. Az 53r-56r lapok a vallásos tematikájú I. részt bővítik. A II. rész mitologikus történetének színhelyeihez és szereplőihez szolgáltatnak párhuzamot az 57r-64r oldalak közötti ábrázolások. A 65v és 66r oldalak két rézmetszete a főúri, uralkodói környezet színpadi díszletként is gyakori, aprólékos pontossággal megtervezett elemeit, díszes szökökutak és epitáfiumot ábrázol, melyek tematikusan illeszkednek a III. részhez. A részek közti motivikus kapcsolatot az udvari színház előadói stílusára jellemző pompakedvelés, a monumentális, reprezentatív jelenetek elegáns scenírozása teremti meg.

Az itt vázolt szerkezet egyúttal szorosan kötődik a korabeli jezsuita iskoladráma kedvelt témáihoz. A 17. században a jezsuita drámák három nagy csomópont, az iskolai rendezvények, az egyházi ünnepek és a főúri, udvari ünnepségek köré rendeződtek. 1679-ben például a bécsi jezsuiták öt alcsoportba sorolták a comica exercitiát: Divina, Caesarea, Publica, Privata és Ambulantia.¹⁹ Ezek közül a gyűjtemény lapjai a privata (zártkörű) exercitia kivételével az összes felsorolt színpadi alkalmat reprezentálják: egyaránt utalnak úrnapi eucharisztia-játékokra (Ambulantia), Krisztus szenvedését szimbolikusán megjelenítő történetre (Divina), Xavéri Szent Ferenc-drámára (Publica), mitologikus-allegorikus intermezzóra és egy hosszabb, az uralkodóház dicsőítésével kiegészített szent- vagy mártírdramára (Caesarea).

A jezsuita színpad típusdarabjainak kialakítását Alessandro Donati javasolta először. A szövegen kívüli színpadi hatásokat jelentős mértékben felértékelő *Ars Poetica*-ja szerint a jezsuita színpadon elsősorban szenteket és mártírokat kell szerepeltetni.²⁰ Jacob Masen *Palaestra eloquentiae ligatae* című elméleti művének harmadik, drámával foglalkozó részében lényegében elfogadta Donati témajavaslatát, s azzal egészítette ki, hogy ezekkel a történetekkel törekedni kell a küzdő egyház győzelmének bemutatására. Donatival ellentétben azonban Masen elvetette a dráma

¹⁹ Hadamowsky 1988, 78; Wien; vö. Brockpähler 1964: *Wien*.

²⁰ Alessandro Donati, *Ars poetica*, Roma 1631.

klasszikus hármas egységének szabályát. Nem tartotta alapvető követelménynek az idő és a helyszín egységét, s a hangsúlyt áthelyezte az egységes cselekményre. Szerinte az alaptörténetet szabadon lehet bővíteni oktató elemekkel, így például allegorikus közjátékokkal. Masen újításai közé tartozott a színpadi helyszínek gyakori változtatása, a főszereplő háttérbe szorítása, az ének, a tánc, az élőkép (scena muta)-jelenetek alkalmazása, továbbá a mitológikus elemek, a menny és a pokol egyidejű láttatása a hatásos persuasio érdekében.²¹ Mindezeket az elméleti elképzeléseket – melyek jelzik az antik poétika előírásainak figyelmen kívül hagyását – az elemzett díszlettervek már kielélt és elfogadott gyakorlatként tükrözik. Másfelől az itt vázolt szerkezet jelzi a lapok funkcionális változását. A szerkezeti sajátosságok alapján az új funkció a jezsuita színpad típusdarabjainak reprezentálásában és egyfajta szcenikai „ötlettár” biztosításában jellelhető meg.

A lapok ikonográfiai vizsgálatának korlátait mutatja, hogy a rajzokon nehéz szétválasztani az egykori színpadi teret, a dekorációt, a kulisszákat és a szereplőket, mivel mindezek az elemek néha együtt, másutt részletmegoldásként külön, megint másutt aprólékosan kidolgozva, kinagyítva jelennek meg. A kor gyakorlatának megfelelően a főszereplőkre és kelléktárukra alig történik utalás a lapokon, ezek az alakok a szerepüknek megfelelően, a korabeli előírások szerint öltöztek. A színpadképek elsősorban az előadott darab és a jelenetek típusát jelezték, s csak másodsorban tükröznek egyedi megoldásokat. Az egykorúan megvalósított, gyakran rézmetszetekkel népszerűsített díszlettervekhez képest a gyűjteményt „időtlennek” teszi az előadói terek egyedi jellegzetességeinek, elsősorban a színpad állandó keretének (szobrok, címerek, nézőtér stb.) a hiánya. Ez a sajátosság egyrészt arra utal, hogy ezek a díszlettervek nem a példát teremtő, kiemelkedő hatású drámák szcenikájához, hanem ún. széria-darabokhoz tartoztak. Másrészt mint típusdarabok díszlettervei jó lehetőséget kínáltak az ismételt felhasználásra.

A lapok ikonográfiai vizsgálatában érdemesnek látszik elkülöníteni a színpad és a színpadi keretbe helyezett különféle részletek vázlatait a jelmezek és az azokhoz tartozó kellékek ábrázolásaitól. Jacob Masen is erre hívta fel a figyelmet, amikor az előadás külső jellegzetességeit tárgyalva nem csupán a darab címét és programját, a zenét és a táncot különítette el egymástól, hanem a színházat, a színpadi teret (theatrum) is elválasztotta a kosztümöktől és azok kellékeitől (apparatus scenicus).²² Az ikonográfiát a továbbiakban két részre osztva, a kifejezetten vallásos tematikájú, az ún. „szent” alkalmakhoz fűződő (I. rész és az ezt kiegészítő), illetőleg a „világi” ünneplést reprezentáló (II-III. rész és az ezt kiegészítő) lapok csoportjai szerint mutatjuk be.

A **vallási alkalmakhoz** tartozó színpadterveken az előadói térnek két fő típusa különíthető el. Az egyik a középkori színpadi gyakorlatra utaló scena stabila, melyet egy háttérben elhelyezett, festett perspektivikus képpel próbáltak közelíteni a 17. századi Aleotti–Torelli-féle kulisszaszínpadhoz. A megoldás a kulisszaszínpad előzményére, az ún. telari-rendszer Josef Furtenbachtól módosított változatára utal, melyben az illúziós

²¹ Jacob Masen, *Palaestra eloquentiae ligatae. Dramatica. Pars III. et ultima*, Coloniae, 1657, 31-34, 117-499.

²² Jacob Masen, *Palaestra eloquentiae ligatae. Dramatica. Pars III. et ultima*, Coloniae, 1657, 31-34.

háttérfestmény kicserélésével könnyen és gyorsan lehetett átalakítani a helyszíneket.²³ Pontosan ez a megoldás látható például a 3r lapon. A térszerkezet theatrum sacrumot jelez, amit nagy valószínűséggel belső templomtérben alakítottak ki. Az oszlopok és lábazataik, valamint a dekorációk viszonylag tág architektonikus keretet tükröznek, a teret lezáró ívek a szent játékokhoz illő arcus triumphalis-ra emlékeztetnek. Ennek az alaptérnek az oltárarchitektúrát idéző oszlopai közé illenek a stilizált, íves-oszlopos középrész-rajzok (5r, 6r, 9v, 11r, 14r, 15r), valamint néhány további lap oszlop nélküli részlete (7r, 9r, 12r, 12v-13r, 15r). A 2r, 4r, 54v-55r lapok Oltáriszentség-tematikájú, az 53r lap pedig jezsuita szenthez illő theatrum sacrumok háttérdekorációi. Az 53v-54r és 55v-56r lapok rézmetszetek, amelyek további ötleteket adhattak a vallási témájú előadások arcus triumphalis, porta triumphalis megoldásaihoz. Az erre utaló „kostbares Triumph Gerüst” felirat mindkettőn szerepel.

A szakralizált tér másik típusa jelenik meg a 7v-8r lapon. A trapéz alakú előadói teret három oldalról határolja díszlet, középen üresen hagyott ívvel. Ez az ív egyrészt biztosította a festett centrálperspektivikus lezárás keretét, másrészt olyan középipítményt illeszthettek hozzá, amely belátást nyújtott a távolabbi térbe. Ez a szerkezet utal a végtelen tér érzetét keltő, Lodovico Ottavio Burnacini-féle – Burnacini által már Andrea Pozzo *Perspectivae pictorum atque architectorum libri tres* című munkájának megjelenése előtt (1693-1700) alkalmazott – háromrészes kulisszaszínpad ismeretére.²⁴ A lapon feltűnnek a színpad előterében felállított nagyméretű gyertyatartók is, melyek – a gyűjteményben egyedülálló módon – a játéktér megvilágítását mutatják. A jobb és bal oldal Xavéri Szent Ferencet ábrázoló festett kulisszáit a szent élettörténetéhez illő, stilizált bennszülött-szobrok egészítik ki.

A vallási témájú előadásokhoz készített kosztüm- és kellékterveket elsősorban a szent térhez és tartalomhoz illő egység és dignitas határozza meg. A theatrum sacrum-dekorációkon ezt a hangulatot – éppúgy, mint a szakralizált színpadon – a virágfüzerek, a drapériák, az oltárok szoborplasztikáit utánzó puttók és az égő mécsek biztosítják. A templomi oltárok szobrainak és képeinek ikonográfiájától a kosztümtervek és a figurális dekorációk sem térnek el lényegesen. Az angyalok (3r, 5r), Szűz Mária (5r, 9r), a szenvedő Krisztus (6r, 7r, 9r, 14r), a megsemmisített halál (5r, 14r), Szent Mihály (9r), Loyolai Szent Ignác (9r), a gyógyulásra váró betegek (9v), a haldokló (9r), az emberi lélek (pia anima, 5r, 6r, 12r), Mózes (15r), Jákob (15r) és a Jó Pásztor (15r) alakjai egyaránt a barokk templomok jól ismert képi motívumait és színvilágát idézik.

Két eltérés azonban mégis elválasztja a terveket a templomi megoldásoktól. Az egyik a végtelenbe nyíló illuzionisztikus háttér kialakítására irányuló törekvés, amit a perspektivikus távlat biztosított az összefutó oszlopsorokkal és a közéjük elhelyezett szobrokkal (3r), fasorral (6r) és tengerrel (7r). A másik eltérés a barokk színpad típus-helyszíneinek hangsúlyos jelenléte: ilyen például a tengeri jelenet sziklakkal (5r, 7r), a parkrészlet szökőkúttal (6r), a felhőkön guruló diadalszekér (11r, 14r) és az alvilági

²³ Joseph Furtenbach, *Architectura civilis* (1628), *Architectura recreationis* (1640), *Architectura privata* (1641), Mit einer Vorbemerkung von Hans Foramitti, Hildesheim – New York, 1971; vö. még Theaterlexikon 1978, 537.

²⁴ Vö. Brauneck 1993, II. 27-30; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. Bd. III. Das Theater der Barockzeit*, Salzburg, 1967, 503.

jelenet (12r). A templomok belső terén kívül előképekül szolgálhattak a közismert korabeli színpadi megoldások is. A 12r oldalon például a pince és barlangszerű tér egyaránt felidézi az 1690-ben Pármában előadott *Il Favore degli Dei* című opera Domenico Maurótól tervezett és Domenico Mattioli rézmetszete által széles körben ismertté vált egyik helyszínét, valamint Johann Oswald Harms egy díszlettervét.²⁵ A Krisztus halálakor megrendülő földet és a halottak feltámadását ábrázoló díszletterv (12v-13r) szerkezete egyaránt utal Giulio Parigi *Il giudizio di Paride* című darabja (1608) ötödik közjátékának R. Cantagallinától rézbe metszett színpadképére, valamint Jean Bérain Quinault és Lully *Armide*-jének párizsi ősbemutatójához készített záródekorációjára.²⁶

Mint említettük, a színpadi ikonográfiát a 17. század második felétől döntő mértékben az előképek nyomán kialakult dekorációs gyakorlat határozta meg, s a szerepek között gyakoriak voltak a sztereotip figurák. A lapok túlnyomó többségén közismert és egyben igényes megoldások tűnnek fel. A vallásos tematikájú I. részben az ábrázolt motívumok a katolikus ikonográfiából származnak. Az úrnapi theatrum sacrumok (2r, 4r) és az ezekhez köthető további rajzok (53r, 53v-54r, 54v-55r, 55v-56r) a barokk templomok oltárikonográfiáját idézik: a drapériás-baldachinos oltárépítményt angyalok, puttók, vázák, stilizált virágfüzerek, azaz a hódolat kellékei egészítik ki. Szín- és formaviláguk is ehhez igazodik: meghatározó színek az arany, az ezüst, a vörös, a rózsaszín, a kék és a zöld, s a kivitelezést nemes anyagok (márvány, kő) utánzásával képzelték el. A tagolással és a szimmetrikus architektúrával többnyire a középészre irányították a figyelmet.

Az allegorikus-szimbolikus Passio-díszletterveket néhány hangsúlyos, többször visszatérő motívumegyüttes kapcsolja össze (Krisztus a kereszten, megdicsőült kereszt, a szenvedés eszközei, Krisztus öt sebe, a halál és fegyverei). A szimbolikus tartalommal telített megoldások közé tartozik az „élet” partjáról az emberi lelket a „túlso” partra csónakon szállító halál (Charon) ábrázolása (5r).²⁷ A mellékmotívumok, így a csónak vitorláján a megfeszített Krisztus képe, a könyörgő emberi lélek mellett a remény színét viselő zöld ruhás őrangyal, a „túlso” parton piros-fehér ruhában, szívében törrel a szirtfokon álló Szűz Mária, valamint a feliratok keresztény értelmezést adnak a kompozíciónak. A Krisztus vére mint az üdvösség forrása-téma három lapon (6r, 7r, 9v), eltérő változatokban tűnik fel. A keresztről ítélő Krisztus előtti közbenjárás (intercessio) motívuma két változatban is látható: az alvilág bejáratához vezetett lélekért a Szentlélek, a tisztító tűz előtt pedig Szűz Mária könyörög (12r). A jó halál mint az üdvösség forrása-téma jelenik meg egy következő lapon (9r). Krisztus halál fölötti győzelmének gondolata több lap kompozícióját is meghatározza, mint például a Krisztus kereszthalálakor megrendülő föld a feltámadó holtakkal (12v-13r) és a megfeszített Krisztushoz könyörgő csontvázhálál (14r) motívumai. A passiógondolatot hordozó további rajzok a keresztre feszített Krisztus triumfusát (11r, 14r), a megdicsőült kereszt

²⁵ Wolff 1968, Abbildung 37; Wolff 1957, Bild 17

²⁶ Brauneck 1993, I. 13; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. IV. Band. Von der Aufklärung zur Romantik* (1. Teil), Salzburg, 1972, 42.

²⁷ Charon alakját például Giovanni Pontano *Charon* című dialógusa tette kedvelté (Giovanni Pontano, *Charon* = Pontani, Opera. Venice 1513.), s a szerep a reneszánsz drámahagyomány nyomán hozzátartozott a barokk színpadhoz is.

megkoronázását (15r) és a megváltás tipológiai előképeit (a megfeszített Krisztus Salamon király trónján: 14r, Mózes az érc kígyóval, háttérben az ószövetségi áldozat fölött lebegő megfeszített Krisztus: 15r, Jákob létrája és Mózes vizet fakaszt a sziklából a megdicsőült kereszt előterében: 15r) ábrázolják. A passiósorozatot hatásosan indítja a reprezentatív szentsír-jelenet, előterében fegyverekkel (3r), s ugyanígy zárja a kereszt tövében ülő feltámadt Krisztus mint Jó Pásztor, amint oldalsebéből megitatja az elveszett bárányt (15r).

A **világi alkalmak**hoz kapcsolódó lapokon az említetteknél modernebb színpadi térszerkezetek figyelhetők meg. Ezek a színpadképek perspektivikus kulísszaszínpadot jeleznek: egyaránt feltűnik az Aleotti–Torelli-féle kétrészes centrálperspektivikus (24v, 26r), a Lodovico Ottavio Burnacini-féle háromrészes, kerek középipítményes (22v–23r, 33r, 37r) és a 18. század első évtizedétől a Galli-Bibiena család tagjaitól divatba hozott, a végtelen tér többszörözését biztosító átlós-tengelyes (diagonális) (16v–17r) színpadi megoldás. Szerepel a tér meghosszabbítását biztosító lépcső (28r, 36r), melyet a korabeli hivatásos szcenikusok közül Francesco Galli-Bibiena kedvelt különösen.²⁸ Ezek a tértípusok és a hozzájuk illeszkedő technika lehetővé tették a helyszínek gyors átalakítását, s egyben tükrözik a 17–18. század fordulójának színpadtechnikai csúcsteljesítményét.

A magas technikai felkészültséget kívánó, gyakori színhelyváltoztatásoknak és a kedvelt megoldások újra láttatásának az igénye a 17–18. század fordulójára – az udvari opera példája nyomán – közösen alakította ki a típushelyszínek sorozatát. Ezek azonosak voltak például Velencében, Bécsben és Hamburgban, s kisugárzó hatásuk először a jezsuita színpadon vált érzékelhetővé.²⁹ A közkedvelt típushelyszínek különösen a sorozat II. és III. részében gyakoriak. Ilyenek például a kert, a kerti pavilon, az erdő, a vár, a diadalív utcákkal és városrészlettel, a különféle grották (pokol, temető, kovácsműhely, a szörny barlangja), a díszudvarok, a szökőkút, a lépcsők, a felhők, a sziklás táj, néha tengerparttal, az antik istenek templomai, a remeteség, az elhagyott táj, a katonai tábor, a tenger és a dísztó. Mindez összesen mintegy húsz különböző helyszínt jelent a gyűjteményben. Emellett néhány kevésbé tipizált helyszín is feltűnik. Az egyik lapon (25r) például kehely, lefelé fordított korona és egy angyaloktól tartott koszorú jelzik a belső tér tartozékait. Egy másikon (25r) ágy felett szentlélek galamb formában, alatta Krisztus sebeivel díszített pajzs, angyalok füstölővel és a szent nádszállal, az ágy lábánál pedig lángoló szív és puttók láthatók. Egy harmadik lap (32r) egy templomi attribútumokkal felruházott, Máriának szentelt díszes kertet ábrázol.

A II. és III. rész, továbbá az ezekhez tartozó kiegészítő lapok kosztüm- és kelléktervei mitologikus-allegorikus, illetőleg valóságos földi szerepek kellékeit ábrázoló csoportokra bonthatók. Mindkettőben megtalálhatók a széles körben ismert és kedvelt típustervek újrafelhasználásai. A rajzok drága anyagból készült, választékos ruhákat és igényes megoldásokat tükröznek, s nem hiányzik az utalás a közkedvelt exotikumokra sem (49r, 51r). A szereplők öltözete és kellékei a visszatérő színekkel, az

²⁸ Francesco, Giuseppe, Antonio Galli-Bibiena, *Skizzenbuch und Einzelblätter*. Wien, Österreichisches Theaternuseum. Signatur: HM 36 992.

²⁹ Wolff 1937, 196–206; Wolff 1957, 359–363; Kelsch 1992, 55–65; Keil-Budischowsky 1993, 353–364; vö. még: Marly 1982, 9–24.

állandósult attribútumokkal és azok közös formavilágával egyetlen jelrendszert alkotnak. A rendszer szilárdan rögzült elemei a megszemélyesített eszméket éppúgy könnyen felismerhetővé tették, mint az antik isteneket. Mindezek a megoldások a Habsburg császári udvar vonzáskörében működő színházakra utalnak.³⁰

A gyűjtemény II. és III. részének képi megoldásai a főúri-udvari környezet imitációját tükrözik. A 17-18. századi színpadi ikonográfia egyik fő célja a világ reprezentálása volt. Erre Jacob Masen drámaelmélete is utal, amikor a régebbi színházi gyakorlattal szembeállította kora dekorációs megoldásait.³¹

A II. rész lapjainak előjátékhoz tartozó jellegére a rajzok mitologikus telítettsége hívja fel a figyelmet. Az itt megjelenő megoldások a reneszánsz, késő reneszánsz intermezzo formák barokk változatai, melyekben a szereplők nem csupán szóval, hanem szimbolikus öltözékükkel is kifejezték mondanivalójukat.³² A tragédia heroikus világának antitéziseként eljátszott mitologikus jelenet szereplői (pl. Jupiter, Venus, Hymen, Diana, Phoebus) és színhelyei (pl. diadalíves szökőkutas városi tér: 16v-17r, olimpuszi istenvilág: 18r, 19r, sziklás táj: 19r, díszkert pavilonnal: 19r) egyaránt a barokk „látványember” igényeihez igazodnak. Ezek a kompozíciók kivétel nélkül **nyitottak**, azaz vagy valaminek a részleteit ábrázolják vagy pedig hiányzik róluk a téma pontosabb meghatározásához szükséges képi teljesség. A gazdagon színezett lapokon a piros (vörös), az arany és a kék határozza meg a látványt, s a részletek összhangban állnak a II. rész heroikus világával.

A III. rész lapjainak szín- és formavilága a történet előkelő főúri környezetéhez igazodik. A szereplők és helyszínek közötti tájékozódást ún. ikonográfiai vezérmotívumok segítik, melyek az antik mitológiából és az allegóriák világából származnak elsősorban. Gyors felismerésüket a 17. század második felére kimerített formák ismétlődése biztosította. Az antik mitológiából származnak például a szelek és fúriák (24v), a szörny (32v, 36r), Phoebus (41r), a sáfrányszín köntösű Hymen (43r, 46r), Jupiter (44r), Európa (44r), Cybele-Berecynthia (46r), Diana (46v) és Pomona (46v) ábrázolásai. Az allegóriák egyrészt megszemélyesítések, mint például az Esthajnalcsillag (42r), a négy elem (45r), valamint a háború és béke páros alakja (45r). Másrészt a hieroglifikus szimbólumok világát idézik, mint például a kígyóktól körülfont szívre könyöklő invidia (42r), a zodiákussal, évszám-feliratos övvel, kulccsal, szelekkel és a négy évszak növényeiből font koszorúval ábrázolt év (44r) és a baziliszkuszon ülő, kék-sárga öltözetű vak gyűlölet (46r). További sajátosság, hogy ebben a részben sem találunk az I. részhez hasonló, zárt kompozíciójú, „teljes” ikonográfiájú lapokat. Ennek az lehet a magyarázata, hogy ezek a rajzok eredetileg egy szerteágazó cselekményű, mitologikus kórusokkal bővített dráma jeleneteihez tartoztak.

³⁰ Vö. Hadamowsky 1988, 78-93.

³¹ „Sed hoc tempore theatrum Principibus mundus est, ubi bellorum adornent spectacula [...]” Jacob Masen, *Palaestra eloquentiae ligatae. Dramatica. Pars III. et ultima*, Coloniae, 1657, 31-32. A korábbi színházi gyakorlat szerint a darabok genusához rendelték hozzá a helyszíneket, s így a tragédiát palota-oszlopok között, a komédiát magánház-díszletekkel, a szatírárt pedig stilizált természeti környezetben adták elő.

³² Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. II. Band. Das Theater der der Renaissance*, Salzburg, 1969, 74-142; Brauneck 1993, I. 445-475.

A gyűjtemény és az előadások

A díszlettervek elsődleges funkciójának meghatározását alapvetően az nehezíti, hogy a rajzokon nem találhatók a színpadi előadásra vonatkozó szövegrészek. A rendezői utasítások, a figyelemfelhívó vagy az ábrázolást megnevező német és latin nyelvű feliratok csupán arra utalnak, hogy a rajzok előbb bemutatott főbb csoportjai eltérő időpontban, feltehetően különböző helyeken keletkeztek, s többször is felhasználhatták őket. A gyűjtemény egyértelműen utal a bécsi udvari színház kisugárzó hatására és ennek jezsuita recepciójára. Ezek alapján feltételeztem, hogy a díszlettervek csoportjai között valamiféle esemény vagy valakinek a tevékenysége teremtette meg a kapcsolatot.

A lapok előadáshoz kapcsolásánál az eddigiek mellett abból a megfigyelésből indultam ki, hogy a császári udvar zenei és színpadi világát az udvari színház operaelőadásainak komponistáin kívül a császár udvari kápolnájának zenészei is formálták. I. Lipót 1683. július 1-től Ferdinand Tobias Richtert szerződtette az udvari kápolna orgonistájaként, aki egyben a császár gyermekei közül Józsefnek és Károlynak zenetanára volt. Richter termékeny zeneszerző volt, s operái, oratóriumai és kisebb zenedarabjai mellett kompozícióinak jelentős részét jezsuita iskolai színjátékokhoz készítette.³³ Ismeretes, hogy a pozsonyi jezsuitáknál 1688. szeptember 21-én bemutatott Szent István-dráma zenéje az ő nevéhez kötődik.³⁴ Jezsuita vonatkozású szerzeményei közé tartozik a linzi jezsuitáknál 1684. április 1-én bemutatott *Passio Christi armatura fortium contra hostes christianitatis* és a bécsi jezsuitáknál 1710. július 31-én színre vitt *Sacer Hymeneus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae patrona* című, ismeretlen szerzőktől származó iskoladrámák zenéje. Az előbbinek nyomtatott librettója, az utóbbinak kézírata, valamint latin-német nyelvű programja maradt fenn. A díszlettervek ikonográfiája, a drámaszövegek és a zenei anyag egybevetése alapján megállapítható volt, hogy a lapok túlnyomó többsége a fenti két, Richter által megzenésített dráma előadásához készült.

A gyűjtemény rendjében haladva, az I. rész archaikusabb, az élőképek világára utaló, zárt ikonográfiájú, részleteiben is kidolgozott díszletterveinek nagy része a linzi jezsuita gimnázium tanulói által bemutatott és az 1684-es Annuae Litterae-ben *Armatura fortium contra fidei hostes* címen feljegyzett előadáshoz tartozott. Linzben nem volt hivatásos udvari színház, ezt a jezsuita színpad helyettesítette. 1684-ben I. Lipót császár és udvara több előadást nézett meg a linzi jezsuitáknál. Ezek egyike volt a fenti allegorikus játék.³⁵ A díszlettervek e részének és az előadás összetartozását kétséget kizáróan tanúsítja a lapokon kétszer is olvasható „armatura fortium” kifejezés (14r, 15r), amely a dráma címének hangsúlyos eleme.

A latin nyelvű librettó Linzben, Joannes Raedlmayr nyomdájában, negyedréti formátumban jelent meg nyolc lap terjedelemben. A címlap tájékoztat az előadás körülményeiről, melyre 1684. április 1-jén, nagyszombaton került sor, amikor I. Lipót

³³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by Stanley Sadie, 15, Playford–Riedt, London, 1980, 845-846.

³⁴ BÁRDOS 1990, 49.

³⁵ Sturm 1964, 89-103; Fuhrich 1968, 90-95.

császár és Eleonóra császárné meglátogatta a szent sírt a linzi jezsuita templomban.³⁶ Ezt a szent sírt ábrázolja az „Angeli pacis amare flebat” feliratú díszletterv (3r). A sírt valószínűleg a templom főoltára előtt, a szentélyben alakították ki, mivel a lavírozott tollrajz a linzi jezsuita templom 1683-ban elkészült főoltárának szerkezetével, oszlopaival és íveivel mutat rokonságot.³⁷ A monumentális terv az előadott darab nyitó és/vagy záróképéhez készülhetett. Az előtérben elhelyezett fegyverek a kereszténység legyőzött ellenségeinek hadi eszközeit jelképezik. A sír körül angyalok hódolnak, fölötté puttók tartják a szenvedés eszközeit, melyek az előadásban Krisztus mindennél erősebb fegyvertárát jelentik. Középen – a további lapokon az arma Christi mellett többször ismétlődő – Krisztus öt sebe-motívum látható, alatta két angyal a szenvedés kelyhe előtt adorál, legfőképpen a kereszt lebeg.

A szent sírt ábrázoló díszletterv középrészébe illettek az élőképekre emlékeztető perspektivikus háttérfestmények. Ezek a Furttenbach-féle elképzelések szerint készült, könnyen mozgatható ún. Zwischenprospekte lehettek, melyekkel többnyire élőképeket és szimbolikus jeleneteket adtak elő. A jól felszerelt linzi diákszínpadhoz az ún. Praktikabeln mellett ilyen kombinálható típusdekorációk is tartoztak.³⁸ Az album első részében több lap íves, oszlopos keretben (5r, 6r, 9v, 11r, 14r, 15r), illetve keret nélkül (7r, 9r, 12r, 12v-13r, 15r) ezeket a háttérfestményeket örökítette meg. Lehetséges, hogy a párkánydíszrajzok is (10r) ehhez a darabhoz készültek.

Az előadás szövegkönyve és zenei anyaga ismeretlen, a libretto szerint azonban a szereplők énekeltek. A darabban Ausztria és négy szövetséges provinciája Krisztus szenvedésének eszközeivel mint megszentelt fegyverekkel legyőzi a keresztény hit ellenségét, a halállal azonosított pogány törököt. A darabot jelentős részben különböző ó- és újszövetségi szövegrészek alkották, melyeket rövidebb-hosszabb felkiáltások, versek és kérdések kapcsoltak össze. Feltételezhető, hogy a díszletek és a szövegek kölcsönösen utaltak egymásra. A librettóban nincsenek scenikai utasítások, s hiányzik a helyszín és az élőképek megnevezése is. A librettóban jelzett bibliai részek és a díszlettervek összevetése azonban lehetővé tette a képek és a szövegek összekapcsolását. Némi nehézséget jelentett, hogy a nyomtatvány végén a szereposztásban a kor szokásának megfelelően nem tüntették fel a néma szerepeket. Így például sem a keresztény hit ellenségei, sem az ellenséggel jelképesen azonosított halál, sem pedig Krisztus és az angyalok nem kerültek be a felsorolásba. A rövid tartalmi kivonatból nem lehet pontosan megállapítani azt sem, hogy hány néma szereplő léphetett fel. A főszerep Ausztria geniusáé lehetett, aki a megzemélyesített Providentia Divinával, a Fortitudo

³⁶ Passio Christi Armatura fortium contra hostes Christianitatis Augustissimis Caesaris Majestatibus Leopoldo, et Eleonorae, dum Sabbatho Sancto Consueta Pietate Austriaca Sacra Christi Sepulchra inviserunt In Templo Caesarei Collegij Societatis Iesu exhibita, Calendis Aprilis M.DC.LXXXIV. Musices Compositore Domino Ferdinando Richter, Organista Caesareo. Lincij, Typis Joannis Raedlmayr, Typogr. (1684).

³⁷ Schmidt 1964, 163-183.

³⁸ Joseph Furttenbach, *Architectura civilis* (1628), *Architectura recreationis* (1640), *Architectura privata* (1641), Mit einer Vorbemerkung von Hans Foramitti, Hildesheim–New York, 1971: *Architectura civilis* (1628), 63. Das Kupfferblatt N. 31; Sturm 1964, 96-97; Fuhrich 1968, 94.

Christianával, a Concordiával és Ausztria négy provinciájának geniusaival adta elő a jelképes cselekményt.

A darabot előjáték (prolusio) vezeti be, melyben Providentia Divina meghallgatja a török iga alatt élő keresztény tartományok panaszát, kijelöli a török birodalom régi, hódítás előtti határait, majd a keresztény egyházat magasztalja. A szövegutalások és a bibliai hivatkozások részletezik a keresztény nép nyomorúságát, bűnbánatát, s a halál, azaz az ellenséges török ellen kéri Isten segítségét. Ezt a gondolatkört négy lap mutatja be, melyek a halál csónakjában ülő lélekért való könyörgést (5r) és a Krisztus vére mint az üdvösség forrása-témát ábrázolják (6r, 7r, 9v). E díszletek előtt énekeltek Ausztria tartományainak geniusai és válaszolt nekik a Providentia Divinát alakító szereplő.

Az első felvonásban Ausztria geniusát Fortitudo Christiana bátorítja a török elleni harcra. A bibliai szövegek központi gondolata a halálfélelem legyőzése, a bátorítás, a bűnös népért való közbenjárás és Krisztus népéért folytatott harca. Ehhez a részhez illeszkedik a jó halált (9r) és a szenvedő Krisztus előtti közbenjárást (12r) ábrázoló két lap.

A librettó alapján legrövidebbnek tűnő második felvonásban Ausztria geniusa Concordia segítségével egyesíti Ausztriát és négy provinciáját a török ellen. A szövegek a győzelmes harcra, a feltámadásra és a Krisztus mint jó pásztor-motívumra utalnak. Ezt a tematikát a gyűjteményben az a két lap jelzi, amely a Krisztus halálát kísérő jeleket (12v-13r) és a feltámadt Krisztust mint Jó Páztort (15r) ábrázolja.

A terjedelmében leghosszabb, harmadik felvonásban Fortitudo Christiana bemutatja Krisztus fegyvertárát, a szenvedés eszközeit, melynek segítségével Ausztria legyőzi a pogány ellenséget. A szűkszavú szöveg és a bibliai részek arra utalnak, hogy itt került sor Krisztus ószövetségi előképeinek bemutatására, a halál legyőzésére, a kereszt előtti hódolatra és a kereszt triumfusára. Ide kapcsolódnak a keresztrefeszített Krisztust Salamon trónján (14r), Mózes az érc kígyóval (15r), a Jákob létráját és Mózes vízfakasztását (15r) ábrázoló rajzok. A kereszt triumfusát és a kereszt előtti hódolatot két (11r, 14r), a halál legyőzését egy (14r) rajzon ábrázolták.

A darab hatásosan ötvözte a passió és a feltámadás húsvéti gondolatát a Habsburg-birodalom sürgető politikai, hadi feladataival. Az előadást aktuálissá tette a már Bécs 1683-as török ostromakor is Linzben időző császári udvar ismételt jelenléte és a török elleni harcok előkészületei. Ez a szimbolikus nagyheti passió-játék újra aktuálissá válhatott a török háborúk döntő győzelmei után. Erre utal az egyik díszletterven (5r) a többi felirattól némileg eltérő színű tintával, latinul feljegyzett, 1707-es évet jelző három kronosztichon.

Úgy tűnik fel, hogy a gyűjtemény I. részéből mindössze három lap nem kapcsolható közvetlenül az említett darabhoz. Ide tartozik a két oltáriszentség ábrázolás (2r, 4r), melyek Richter révén is bekerülhettek a tervek közé. Ő szerezte ugyanis további három, 1684-ben ugyancsak a linzi jezsuitáknál bemutatott darab zenéjét. Ezek egyike volt az *Altera Bethlehem sive domus panis* című, június 9-én előadott Oltáriszentség-játék.³⁹ A harmadik, Xavéri Szent Ferenc halálát és megdicsőülését ábrázoló lapot (7v-

³⁹ Sturm 1964, 94.

8r) társtalansága és a szent ünnepén (december 3.) előadott Xavéri-drámák nagy száma miatt lehetetlen előadáshoz kötni.

A gyűjtemény II. és III. része teljes egészében a bécsi jezsuita színpadon 1710-ben Szent Ignác napján (július 31.) bemutatott *Sacer Hymeneus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae Patrona* című előadáshoz tartozott. A 44r lapon olvasható 1710-es évszám mellett ezt igazolja, hogy az antik mitológiából származó, sajátos kontextusba helyezett képi motívumok és alakok egy része önmagában értelmezhetetlen, ennek a darabnak a segítségével azonban pontosan meghatározható.⁴⁰ Bár az előadáshoz köthető díszletterveken nincsenek szcenikai utasítások, s a drámaszöveg sem jelzi rendszeresen a helyszíneket, a darab tartalma és szövege, valamint a részletes szereposztás lehetővé tette a képek és a jelenetek maradéktalan egymáshoz kapcsolását.⁴¹

Ezt a Szent Amália legendáját feldolgozó drámát a bécsi jezsuita iskolai színjátszás egyik fordulópontján vitték színre, amikor az uralkodó még rendszeresen megjelent az előadásokon. Az előadás ludus caesareus volt, azaz a császár és környezete is megnézte. A szereposztás szerint több mint 180 személyre volt szükség az előadáshoz – annak ellenére, hogy egy szereplő több szerepben is fellépett. A szereplők többnyire a jezsuita gimnázium tanulói voltak, s csupán a komolyabb zenei képzettséget igénylő „Chori Musici”-szerepek között találunk egyetemi hallgatókat. A darabban tizenhárom, a bécsi jezsuitáknál tanuló magyar ifjú is fellépett.⁴²

A nyomtatott program és a teljes szövegkönyv a Richter által komponált zenei anyaggal együtt egy ívrét alakú kötetben maradt fenn, amely az I. Lipót császár által létrehozott ún. Schlatkammerbibliothek állományához tartozott.⁴³ Ennek megfelelően kötése aranyozott fehér bőrből készült, s a kötéstábla középre arannyal belenyomott császári címer került. A kötéstábla jobb felső sarkában a „Richter” jelzés olvasható. Az első tizenhárom lap a nyomtatott program első, nagyobbik felét (A^2-F^2) tartalmazza, ezt követi a 14-179. lapon a kéziratot szövegkönyv, az áriák és a kottaanyag. Végül a 180-182. lapon az irodalmi jutalmat I. József császár bőkezűségéből elnyert, illetve a jutalmakhoz közel került jezsuita diákok névsora, valamint a nyomtatott program befejező része ($G^2 H^1$) található. Az összeállítás archiválásra szánt másolati példány,

⁴⁰ Így például az előjátékban és az epilógusban a mennyei jegyesnek, Krisztusnak a prototípusa a nap, s az ezekhez a részekhez kapcsolható 19r és 39r lapokon Krisztus Phoebus üres díszszerkerét beragyogó napként jelenik meg. A Phoebus alakja helyett alkalmazott krisztianizált utalás a szövegben a darab keretei közé szűkíti a két lap értelmezési lehetőségét, s egyúttal biztosítja a dráma belső egységét.

⁴¹ *Sacer Hymenaeus de profano amore victor, in S. Amalia, Flandriae Patrona, Himmlische Lieb Überwinderin der Irdischen in Amalia, Der Graffschafft Flandern Hailiger Schutz-Frau Augustissimis Caesarais Majestatibus Josepho I. et Wilhelminae Amaliae, Serenissimis Archiducibus Mariae, et Amaliae a Caesareo et Academico Soc. Iesu Collegio Viennae exhibitus, Dum litterariis Victoribus Caesarea Munificentia Proemia distribuentur. Die 31. Julii in Festo S. Patris Ignatii, Anno M.DCC.X. Musices Compositore D. Ferdinando Richter, S. C. M. Organaedo Aulico. Viennae Austriae, Typis Joannis Geirgii Schlegel, Univ. Typogr. (1710). Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Cod. Vind. 18921.*

⁴² A magyar szereplők közül kettő, Franciscus Dier és Emmanuel Jacklin Sopronból származott. *Sacer Hymenaeus...*, (41. jegyzet), E2/a-F2/a.

⁴³ Gmeiner 1994, 199-211.

amit a császár magánkönyvtára számára készítettek. Erre utal, hogy a kötetből hiányoznak a használat nyomai, s az I. felvonás II. scenája végére a másoló elfelejtette odaírni az adott jelenet másutt mindig feljegyzett szöveges szerepeit.

A végig kétnyelvű program 1710-ben Joannes Georgius Schlegel bécsi nyomdájában jelent meg. Tartalma csaknem teljesen azonos a latin nyelvű szövegkönyv megfelelő részeivel. A program és a kézirat címe egyaránt felsorolja a császári családnak az előadáson megjelent tagjait, így I. Józsefet, feleségét, Wilhelmina Amáliát, valamint Mária és Amália nevű lányaikat. A címlap jelzi azt is, hogy a darab zenéjét Ferdinand Richter császári orgonista szerezte. A kéziratban a programtól eltérően nincs szereposztás. A dráma szerzőjére sehol nem történik utalás.⁴⁴

Az argumentum végéről megtudjuk, hogy a dráma forrásai Haraeus Szent Amália életrajza és „Janningus kéziratai” voltak, s a szentet július 10-én ünneplik. Franciscus Haraeus neve elsősorban Laurentius Surius hétkötetes *Vitae Sanctorum*ából összeállított egykötetes kompendiuma nyomán ismert, amely a 17. században többször, részben eltérő címeken jelent meg, benne Szent Amália rövid legendájával. Janningus, azaz Conrad Janninck jezsuita a bollandistákhoz tartozott, s Henschenius munkáját folytatta az *Acta Sanctorum* sorozatban. Az Amália-legendák az *Acta Sanctorum* harmadik júliusi kötetében jelentek meg 1723-ban, s innen érthető, hogy az ismeretlen jezsuita drámaszerző miért Janninck kézírataira hivatkozott.⁴⁵

Szent Amália – eredeti névalakban Amalberga – Flandriában élt a 7–8. században, s főnemesi családból származott. Legendájának központi motívuma, hogy a gall birodalom kormányzója, heristali Pipin, szerette volna eljegyezni őt fia, Martell Károly számára, de Amália elutasította. A drámaszerző ebből az életrajzi mozzanatból indult ki. Az argumentum szerint több előkelő ifjú versengett Amália kezéért, aki éppúgy elmenekült előlük, mint Martell Károly elől. A távolság azonban nem jelentett biztonságot: Martell Károly csellel rá akarta bírni Amáliát arra, hogy jegyeseként kövesse őt. Amália azonban állhatatos maradt, s az argumentum szerint „a keresztény hercegben kioltotta a profán Hymen fáklyáját, elvetette Gallia liliomait, s ragaszkodott mennyei jegyese hervadhatatlan liliomaihoz”.⁴⁶

Már ennyiből is megállapítható, hogy a dráma a bécsi jezsuita színpadon szentekről előadott darabok népes csoportjába tartozik, melynek középpontjában a különleges szükséghelyzetből való kalandos megszabadulás áll. A darab a hűség, a tisztaság és az Istennek tett fogadalom megőrzésének erényét állította példaként a néző elé. Az előadás legfőbb aktualitását a névpatronátus adta, mivel a nézőtérén ott ült Amália Wilhelmina császárné és lánya, Amália. A drámában ezenkívül több utalás található a Habsburg-ház eredményes házassági politikájára, Venus és Cupido szerepének tudatos mellőzésére.

⁴⁴ *Sacer Hymenaeus...*, (41. jegyzet); Hadamowsky 1988, 84–89.

⁴⁵ *Sacer Hymenaeus...*, (41. jegyzet) fol. 3a, 14b; Franciscus Haraeus, *De vitis Sanctorum omnium nationum*, Coloniae, 1605, 433; Uő, *Historia Sanctorum omnium nationum*, Coloniae, 1630, 433; *Acta Sanctorum Julii* [...]. Tomus III. Antverpiae, 1723, 72–112.

⁴⁶ *Sacer Hymenaeus...*, (41. jegyzet) fol. 3a, 14b; vö. *Les biographies de Ste Amalberge*. *Analecta Bollandiana* 31 (1912), 401–409; Adel 1960, 109; Valentin 1983: I. Partie, 503.

A színpadon a történetet előjátékban, három felvonásban, felvonásonként hat-hat jelenetben és a felvonások közé illesztett két kórusban mutatták be. A harmadik felvonás hatodik jelenete volt az epilógus, melyben a szokásos triumfus és prémiosztás mellett a hódolat-dramatika szabályai szerint jelenítették meg a Gloriole Finálét, azaz a Habsburg-ház tagjainak dicsőítését. Az előjáték és a kórusok egymástól független, énekes, táncos jelenetek voltak, s az antik mitológiából merített, aktualizált történetekkel elővételezték a dráma „valóságos” történéseit.

A prológus Meleager és Cynera nimfa történetét adta elő, melyben mitológiai keretben összegezték az eseményeket. Az Amália prototípusaként fellépő Cynera az eliziumi mezőkről Dianához fordult segítségért az őt szerelmével zaklató Meleager miatt. Diana az istenek tanácsában elpanaszolja a nimfa sérelmét, mire a tanács megbízza Cupidót, indítsa szerelemre a nimfát Meleager iránt. Sacer Hymeneus azonban közbelép: titkon elveszi Cupido nyilait és segítségül hívja a nimfa „nap színe alatt rejtőző” jegyesét. Meleager elvakul a mennyei jegyes fényességétől, eláll szándékától, Cynera pedig isteni jegyesének ajánlja magát. A szövegkönyv a prológus szereplőiként Jupitert, Dianát, Cupidót, Hyment, Meleagert és Cynerát sorolja fel. A színpadon fellépő táncosok, néma szerepek száma azonban ennél jóval több lehetett, amint arra az előjáték is utal.

A prológus díszleteinek elkészítéséhez a gyűjtemény II. részének összes vázlatát felhasználhatták. Az istenek gyűlésére Diana, Venus, Vulcanus és Jupiter díszkocsikon (16r) érkezett. Egy másik lapon a Martell Károly prototípusaként fellépő Meleager egy város díszterén a megszemélyesített mértékletesség és erő szobrai között állva a galambok vontatta díszkocsin ülő Venushoz könyörög (16v-17r). Az istenek gyűlését felhőkön guruló dísz-szekereken ülő alakokkal vitték színre, akik előtt az ehhez a jelenethez tartozó másik képen a dráma szereposztásában is feltűnő négy földrész allegóriája hódol (18r). A fennmaradó három rajz közül az elsők a nap színe alatt rejtőző isteni jegyes Phoebus felhőkön guruló, négylovas szekeren érkezik a csillagokkal díszített baldachin alá. A másodikon sziklás tájban két galambtól vontatott díszkocsin Venus ül. A harmadikon a virágdíszes kerti pavilon a csábítás színhelyére utal (19r). Az együttes III. részéből néhány további rajz is a prológushoz kapcsolható. Így például a „Dianának az eliziumi mezőkről panaszkodó Cynera” jelenethez díszletként szolgáló pokol szája motívum párdarabjával, a fa alatt csoportosuló, öt antik öltözetű alakot ábrázoló rajzzal együtt (34r). Már a prológusban is megjelenhetett Apolló-Phoebus (41r), Invidia (42r), az Esthajnalcsillag (42r), a dicsfénykoszorús szent szerelem (43r, 46r), Hymen (43r, 46r), a baziliskuszon ülő vak gyűlölet, Cybele-Berecynthia és a két sárkányon lovagló Apolló alakja (46r).

A prológust meghatározó három színpadkép a pokol szája (34r), a városi díszter (16v-17r) és az istenek gyűlése (18r). A 18. század elején mind a három közkedvelt típusszínhely volt. A pokol szája szerepeltetése díszletképként a *Pomo d'Oro* bemutatója (1668) után vált divatossá Bécsben.⁴⁷ A városi díszter megoldásához hasonló, diagonális szerkezetű színpadképet többször is alkalmaztak, így például 1732-ben a Louis-le-Grand-i jezsuita színpadon, s hasonló volt ehhez a Torinóban 1750-ben előadott *La*

⁴⁷ Cesti 1959, Einleitung I-XV.

Vittoria d'Imeneo című opera harmadik jelenetének Venus-díszkocsis színpadképe is.⁴⁸ Az istenek gyűlését ábrázoló laphoz előképül szolgálhatott például Ferdinando Tacca egyik metszeten is sokszorosított megoldása, amely Moniglia 1689-ben Párizsban bemutatott, *Ercole in Tebe* című operájához készült.⁴⁹

A dráma három felvonása közé illesztett két kórusjelenet ugyancsak egy-egy mitológiai történetet jelenített meg. Az első kórusban Pomona és Vertumnus történetét aktualizálták. Pomonát két szatír zaklatja, akiket Hymen Sacer rendreutasít. A szatírok a beteg Venust és Lucinát hordozzák, Cupido koldus gyermekként lép fel. A jelenetben Vertumnust távol tartják Pomonától, a magasból érkező Cupidót pedig Hymen Sacer a földre löki, ahol hálót borítanak rá. A két szatírt a Herculest és Jupitert, Lucinát pedig a Dianát játszó szereplők alakították. A történet antik elemekkel díszített kertben játszódik, amely a gyűjtemény lapjai között is szerepel (37r). A vázlatrajzok közül ehhez a jelenethez tartozhatott Pomona (46v), Flora (44r, 46v) és Lucina-Diana alakja (46v), az egy lapra összeszerkesztett gyümölcsös-virágos kellékek és alakok (49r, 50r), valamint Diana díszszekerének részlete (50r). A parkszerű, antik építmenyes kert megoldása a Galli-Bibiena-féle vázlatok közül egy középipítményes palotaudvar szerkezetét ábrázoló lapot idéz fel.⁵⁰

A második kórus Hesione, Laomedon trójai király lányának történetével tengeri környezetben játszódik. A tengeri szörnynek szentelt Hesionét Cupido mutatja be az isteneknek. Hymen Sacer azonban – éppúgy mint a prologusban és az első kórusban – itt is közbelép: Herculest hívja, aki legyőzi a tengeri szörnyet és kiszabadítja Hesionét. A királylányt győzelmi hajón szállítják a partra, Cupidót pedig a tengerbe vetik, ahol a najádok megbüntetik. A jelenetben énekes szerepe volt Neptunnak, Herculesnek, Hesionénak, Laomedonnak, Cupidónak, Hymennek, Venusnak, Lucinának, a négy najádnak és a négy szélnek. A díszlettervek közül a második kórus előadásához tartozhatott a szelektől felkorbácsolt tengeren csónakban evező Cupidót és fölötte a fúriákat ábrázoló rajz (24v), a Hercules fegyvereit kovácsoló Vulcanus műhelye (30v), a Hesione bemutatásának és áldozatul szentelésének helyszínéül szolgáló antik templomegyüttes (31r, 33r), a szörny és barlangja (32v, 36r), a kerti díszítő hatyúkkal, fölötte díszkocsikon Venusszal és Cupidóval (35v), a szökőkutas, tengeri alakokkal és a szörnnyel díszített háromíves kapu (36v), s ennek egy barlangmotívumos változata (37r). A kellékek közül a tengeri díshajókat (31v) a Hesione megszabadítása és triumfusa-jelenetben használhatták.

Ezek a színhelyek is tükrözik a korábbi, sikeres színpadi megoldások ismeretét. Minden valószínűség szerint Lodovico Ottavio Burnacini *Pomo d'Oro*hoz készült, szelek barlangját ábrázoló díszlete ihlette a tengeren hányódó Cupidót bemutató tervet (24v).⁵¹ Vulcanus műhelye (30v) Ferdinando Tacca *Grotta di Vulcano* című

⁴⁸ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. IV. Band. Von der Aufklärung zur Romantik* (1. Teil), Salzburg, 1972, 59; Baur-Heinhold 1966, Bild 186.

⁴⁹ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. IV. Band. Von der Aufklärung zur Romantik* (1. Teil), Salzburg, 1972, Bild 4.

⁵⁰ Hadamowsky 1962, Bild 83.

⁵¹ Cesti 1959, XIII. Bl; Baur-Heinhold 1966, Bild 159.

színpadképét idézi, melyet Valeriano Spada metszete tett ismertté.⁵² A szörnyet és barlangját ábrázoló két lap (32v, 36r) az Apolló legyőzi Pythont témájú Buontalenti-vázlatra utal, s egy ehhez hasonló háromosztatú barlangmegoldás szerepel Alessandro Galli-Bibiena innsbrucki vázlatfüzetében is.⁵³

Mint említettük, maga a dráma Amália szükséghelyzetének bemutatására és a kériői közötti ellentétre épül. Amália kezéért, majd attól függetlenül a kériők – Martell Károly, Rangifredus lotharingiai herceg, Ratbodus a fríz uralkodó fia és Morindus, Rangifredus öccse – között fegyveres harc dől. A változó szerencsével zajló összecsapások fordulataiban az ellenséges seregek vezérei női ruhába öltöznek, s így próbálnak meg Amália közelébe jutni. A versengésben Amália testvére, Sylvius Martell Károlyt támogatja, s reméli, hogy ezzel elnyerheti Martell Károly huga, Sunahildis kezét. Az álruhás kériők Martell Károly kivételével a második felvonás ötödik jelenetében egy kerti játékban lelepleződnek: Amália ugyanis egy zálogként kapott gyémántgyűrűben felismeri azt az elveszett jegygyűrűt, amit korábban ő kívánt adni jegyesének. A szobalánynak öltözött Theolinda–Martell Károly hajóval megtervezi Amália megszöktetését, a gyanútlan lányt menekülésre bírja, majd hajóra szállás előtt leleplezi magát. Amália hevesen tiltakozik, s kériójét nem akarja Galliába követni. Erre Martell Károly erőszakkal a hajóra akarja kényszeríteni a lányt, s közben eltöri a karját. Végül Amáliának sikerül megmenekülnie a keresésére indult másik kériő, Rangifredus segítségével.

A fegyveres harc azonban tovább folytatódik, egészen Martell Károly végső győzelméig. A győztes Károly bevonul az ostromlott városba, hűgát eljegyzí Amália öccsével, s a gyémántköves gyűrűt visszaadja Amáliának. A darab végén Amália – ahelyett, hogy kériőinek adná – a kereszten függő Krisztus elé helyezi a jegygyűrűt.

A színpadi helyszínek a cselekmény fordulatainak megfelelően gyakran változnak, s ezek a helyszínek hiánytalanul megtalálhatók a díszletterveken. A legtöbbször visszatérő helyszín, amit már az argumentum is kiemel, a Maastricht város falai előtti térség (22r). Az ezt ábrázoló lapon két bástyán három férfi és két női szereplő látható.⁵⁴ A fegyveres jeleneteket és a harcok közötti fegyverszünetben a katonák táncát részben ugyanitt, részben Martell Károly seregének tábora előtt adták elő. A flandriai katonai táborra az előbb említett lap jobb szélén egy fél sátor rajza utal (22r), a gall tábort pedig két rajz (24r, 26r) is megörökítette. A Fortunát ábrázoló díszletterven (26r) a sátrak a háttérben látszanak, az előtérben Amália négy, egymással versengő kériője ül. A könyvre támaszkodó, babérkoszorús ifjú az intrikus Morindus, aki az első felvonás ötödik jelenetében tűnik fel először. A Fortuna-díszlet egy, a szöveggönyvben többször visszatérő motívumra, a szerencse változó kegyére utal, amely fontos szerepet játszik az egymást időnként fogságba ejtő kériők rivalizálásában.

Több lap is bemutatja a szöveggönyv szerint Maastrichttól egy mérföldnyire fekvő falut, Bilsát (Bilzen, 27r) és környékét, ahol Amália Szent Wilebrodus tanácsára kériői elől kolostorba vonul. Az első felvonás első és második jelenetében a rablók a Bilsa környéki romok (22v-23r, 31r) között abban a szarkofágban rejtik el

⁵² Wolff 1968, Abbildung 10.

⁵³ Blumenthal 1980, 11-12; Baur-Heinhold 1966, Bild 178.

⁵⁴ Storno ezt a lapot egy római városrészlettel próbálta meg összevetni.

zsákmányukat, benne az Amália jegygyűrűjéből kiesett gyémánt szívvvel, melybe az Amáliát mindenáron látni vágyó fríz herceg, Ratbodus rejtőzött el előlük. Egy másik lap azt a helyszínt mutatja, ahol Amália jegyességi fogadalmat tesz Krisztusnak (28r).

További helyszín a vízparti táj, ahova a harmadik felvonás első jelenetében a megtévesztett Amália az áluhás Martell Károllyal menekül, s a Maaström folyó partján várakozik az őket terveik szerint Jeruzsálembé vivő hajóra. Az egyik lap a folyópartot (40r), egy másik pedig a menekülés eszközét, a díszes hajót (35r) ábrázolja. A már említett kerti játék helyszínét, a díszkert bejáratát (36r) és a kertet (32r) két vázlat mutatja. Több rajz tartozik a Maastricht városában játszódó jelenetekhez. Ezek egyrészt díszudvarok (29r, 30r) és -kertek (28r), másrészt épületegyüttesek, mint például a darab végén Maastricht leomló falain belül feltűnő templom és díszítményei (38r, 49v). A groteszk fejes vázák az udvari vagy kerti színhelyekhez tartozhattak (36r).

A harmadik felvonás utolsó jelenetében kerül sor Amália triumfusára, az uralkodó pár és családja dicsőítésére, valamint a prémiumosztásra. Amália triumfusához tartoznak az égi házasságra szimbolikusan utaló, felhőkkel körülvett belső terek részletei (20v-21r, 25r) és Amália díszkocsija (38r). I. József császár, Amália császárné és a Habsburg-ház dicsőítésére a lapok tanúsága szerint a valóságos és a mitológiai szereplők együtt jelentek meg a színpadon (39r). A Glorióle-Finaléhoz több, kisebb részletet megörökítő terv tartozott, egyik részük különféle helyszíneket (50v, 51r), másik részük kellékeket és mitológiai szereplőket (23v, 42r, 44r, 45r, 47r, 48r) ábrázol. A korábban Belzebub-jelmeznek tartott Medusával (23v) például a megszemélyesített conscientia malát vitték színre, ahogy ezt Franciscus Lang is ajánlotta.⁵⁵ Ausztria győzelmének megjelenítését Hymen vezette be a jelenlevő császári személyek dicséretével és az uralkodó pár képének obeliszkre emelésével. Az ajándékosztás színpadképéhez, melyet a Glorióle Finale-jelenet átformálásával alakítottak ki, a két pálmafa alatt elhelyezett uralkodói trón tartozott, fölötte két sassal (27r).

A fennmaradó lapokra térve mint említettük, a gyűjtemény IV., a korábbi egységeket tematikusan kiegészítő részében keverednek egymással a rajzok és a metszetek. A vallásos tematikájú I. részhez sorolható négy lap közül kettő köthető előadáshoz: ezek ún. theatrum sacrum-rajzok (53r, 54v-55r). A másik két lap rézmetszet (53v-54r, 55v-56r), melyek elsősorban szerkezetük alapján kapcsolódtak a színpadhoz. Az egyik metszet a felirat alapján a XIV. század elején meghalt Andrea de Conti (Andreas de Comitibus) ferences szerzetes 1724. június 25-27-i boldoggá avatására készült, a képen látható diadalkaput az ő tiszteletére emelték. A metszethez alapul szolgáló rajzot a grazi Heinrich Sebastian Joseph Grebitschitzer készítette, amit az ugyancsak grazi J. Faligum metszett rézbe.⁵⁶ A másik lap (55v-56r) a Rómában hosszú időn át különféle jezsuita megbízatásokat teljesítő Giovanni Battista Gaulli munkája, aki 1668-1683 között az Il Gesu freskóit festette.⁵⁷ Gaulli saját festményeit rézmetszeteken

⁵⁵ Staud 1988, IV. függelék, 33. sz.; Lang 1975, 113. A kígyóöv, a csúnya arc és a kígyóhaj mind a Medusa attribútumai; a motívum későbbi párhuzama Louis René Boquet Medusa-kosztümterve a *Medusa* című baletthez. Baur-Heinhold 1966, Bild 73.

⁵⁶ Vö. Allgemeines Lexikon, XIV. 561, XII. 230.

⁵⁷ Vö. Allgemeines Lexikon, XIII. 276-278.

sokszorosította, s a gyűjteménybe bekerült, Szent Ignác apoteózisát architekтуális keretben ábrázoló lapot a szignálás szerint 1685-ben készítette.

A mitologikus színpadképeket kiegészítő nyolc rézmetszet (57r-64r) közül az első hét, színezett lap ugyanabba a sorozatba tartozik. Ezeken Francesco Saccati *Venus Jalouse* című operája (1643) Giacomo Torelli-féle, a párizsi Pierre Aveline (1656-1722) által rézbe metszett díszleteinek egy része látható. A lapok különlegessége, hogy míg a feliratok a *Venus Jalouse* operára utalnak, a színpadképek a Torelli színpadi munkájának csúcspontját jelentő, a versaillesi udvarban 1654-ben előadott *Le nozze di Peleo e Teti* című opera díszleteit ábrázolják.⁵⁸ Ezt a Torelli-féle sorozatot más operákhoz is szívesen felhasználták, s a 17. század második felében Párizsban több operát mutattak be e díszletsorozattal. A nyolcadik lap (64r) Lodovico Ottavio Burnacini egyik ünnepi dekorációjának Johann Ulrich Krausen (1655-1719) által készített rézmetszetű másolata. A lap a Bécs 1683-as török ostromakor tönkrement és Burnacini elképzelései szerint 1684-től restaurált híres kert- és tószínházat, a Favoritát ábrázolja balettelőadás közben, előtérben a nézőtérrel.⁵⁹

Az utolsó két lapon (65v, 66r) a főúri, uralkodói környezet két, színpadi díszletként is gyakran alkalmazott eleme, egy szökőkút és egy epitáfium jelenik meg. A reneszánsz és barokk elemeket ötvöző címeres díszkutat a főúri megbízatásokat teljesítő Johann Conrad Reiff építész tervezte, s az augsburgi Jeremias Wolf (1663-1724) metszette rézbe (65v).⁶⁰ Az epitáfiumot (66r) az idősebb Paul Decker (1677-1713) nürnbergi főúri építész tervezte, akinek tervei rézmetszeteken sokszorosítva, egybekötve is megjelentek.⁶¹ A töredékes felirat szerint a díszkút terve az erlangeni választófejedelmi kastélyhoz készült. Lehetséges, hogy a Decker-féle epitáfium is erlangeni főúri megbízásra készült, mivel Decker gyakran kapott felkérést Erlangenből.

A metszetanyag az együttes viszonylag jól datálható részét alkotja. A rajzolók, metszők életadatai és az ábrázolt motívumok alapján ezek a lapok 1685 és 1724 között készültek. Ez egyben utal arra, hogy a gyűjtemény összeállítása 1724 körül lezárult, s az 1728-as soproni tulajdonosi bejegyzés után nem bővült tovább.

A díszlettervek feltételezésem szerint a linzi és a bécsi előadást követően Ferdinand Tobias Richterhez kerültek, s az újabb lapok egy részét ő csatolhatta a gyűjteményhez. A gyűjteményt föltehetően Richter fia, Anton Karl Richter⁶² – a császári udvari kápolna zenészei között utóda – örökölte apja 1711. november 3-i halála után. A lapok ezt követően, az utolsó bővülés után juthattak a soproni jezsuitákhoz.

A díszlettervek előadásokhoz köthető részének mestereiről jelenleg csupán annyit mondhatunk, hogy a lapokat a linzi, illetve bécsi jezsuita kollégium megbízott szcenikusai, a színpadi tervezés elméletében és gyakorlatában egyaránt jártas, ügyes

⁵⁸ Bjurström 1961, 252; Brauneck 1993, II. 27; Allgemeines Lexikon, XXXIII. 287-288, II. 273.

⁵⁹ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. Bd. III. Das Theater der Barockzeit*, Salzburg, 1967, Bild 52; Allgemeines Lexikon, V. 264, XXI. 440-443.

⁶⁰ Allgemeines Lexikon, XXXVI. 206, XXVIII. 110.

⁶¹ Allgemeines Lexikon, VIII. 524-525.

⁶² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by Stanley SADIE, 15, Playford-Riedt, London, 1980, 845.

kezű jezsuiták készíthették, akiket a források többnyire név nélkül, egyszerűen „Apelles noster”-ként emlegetnek.

Az 1589-es *Közzjátékokhoz* készült Buontalenti-vázlatok vizsgálatakor már Aby M. Warburg felhívta a figyelmet arra, mennyire kockázatos, nehéz és fáradságos feladat a sztereotíp attribútumokkal felruházott díszlettervek azonosítása.⁶³ A soproni gyűjtemény meghatározását a barokk „totális színház” fogalomban összegezhető színpadi megoldások összevetése tette lehetővé a bécsi udvari színházzal, ezen belül elsősorban az ún. ludi caesarei jellegzetességeivel. A lapok mai állapotukban is hatásosan utalnak eredetükre, szerkezetük és ikonográfiájuk pontosan jelzi az egykori nyelvi, képi és koreográfiai együttest. A tervek őrzik a kor kielélt megoldásait, az illúzióesztétika sajátosságait, a társadalmi reprezentáció és luxus magasabb formáit. Tükrözik a jezsuita színpad reprezentatív változatát, az udvari színház mintájára kialakított monumentális díszszínpadot, ahol a képzőművészet, a tánc, a zene és az irodalom szorosan kapcsolódott az ünnepi szcenírozáshoz, s mindezek együttesen szolgálták az uralkodóház dicsőítését.

A bécsi császári udvar hatókörében keletkezett, Burnacini- és Galli-Bibienahatásokat hordozó és a barokk színház grandiózus effektusait tükröző soproni gyűjtemény nem vethető össze a hiteles scenikai forrásokban rendkívül szegény korabeli magyarországi jezsuita színjátszással. A tervek a színpadi konstrukciók mellett sajátos dramaturgiai felfogást is jeleznek, s az 1728-1773 között Sopronból fennmaradt szöveges források áttekintése alapján nem lehetett kiválasztani egyetlen olyan lapot sem, amit közvetlenül felhasználhattak volna a soproni színpadon.⁶⁴ A szöveges források bibliai, mitológiai és történeti témákra utalnak, melyek aligha voltak közvetlen kapcsolatba hozhatók a lapokkal. A gyűjtemény hűen tükrözi az európai scenikai hagyomány uralkodói megbízatásokat teljesítő, legtehetségesebb mestereitől származó, közkedvelt képi ötletek és színpadi megoldások kreatív alkalmazását. Egyben jelzi a távolságot, amely félreismerhetetlenül ott húzódott a hírneves 17-18. századi közép-európai színpadi specialisták konstrukciói nyomán készített díszlettervek és az ennél sokkal szerényebb magyarországi megoldások között.

Éva Knapp

THE SOPRON COLLECTION OF JESUIT STAGE DESIGNS

The collection, hitherto unexplored, provides us with an authentic record of the school theatre in seventeenth and eighteenth-century Central Europe. It was put together between 1710 and 1728 and contains 94 freehand drawings and 12 etchings. The drawings fall into three sections: I. Pictures of religious characters; II. Drawings of mythological characters and the Gods and Goddesses of Antiquity; III. A mix of

⁶³ Warburg 1995, 64-99.

⁶⁴ Staud 1984-88, II. 156-186; v. ö. még: Dainville 1951; Lejeaux 1955.

religious, mythological, and secular themes. The vast majority of the designs in Section I were created in all probability for a production at the Jesuit grammar school in Linz in 1684 entitled *Passio Christi armatura fortium contra hostes christianitatis*. Sections II and III consist entirely of material connected most likely with a production entitled *Sacer Hymeneus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae Patrona*, performed on the Jesuit college stage in Vienna on the feast of St Ignatius Loyola (31 July) in 1710. Both productions were set to music by Ferdinand Tobias Richter, the organist of the Court Chapel, and they were attended by the Emperor and his entourage. Both the printed libretto of the *Passio Christi* and the manuscript of *Sacer Hymeneus* survive, as does the printed programme for the latter. The iconography of the collection is an authentic reflection of the creative application of popular pictorial stereotypes and ideas about staging that were developed by the most gifted artists working in the European theatre as, for example, Lodovico Ottavio Burnacini, Giacomo Torelli, and the members of the Galli-Bibiena family. (This essay was first published in the English-language edition of the collection: *The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs*, Ed. by József Jankovics, Budapest: Enciklopédia, 1999.)